1. - Ritratto di Francesco nob. Fossati. *(foto Ferruzzi)*

MICHELANGELO GRIGOLETTI

Michelangelo Grigoletti non dipinge più dal febbraio 1870. A novant'anni dalla scomparsa, dovrebbe essere possibile giudicare la sua attività con serenità ed equilibrio; eppure gran parte della critica sembra incerta nell'esprimere un giudizio sull'arte di questo e di altri artisti del tempo, forse perchè la prospettiva non è ancora sufficientemente profonda, o forse perchè la dicotomia sopraggiunta tra arte astratta ed arte ispirata dalla realtà rende difficile agli artisti ed a quanti, non essendo artisti, si occupano di arte, di rimanere estranei a pregiudizi e polemiche.

I contemporanei conobbero un Grigoletti tranquillo, non *scapigliato* nemmeno in pieno romanticismo, desideroso di crearsi una base sicura di esistenza, che gli permettesse di mandare a casa un po' di soldi, per comprare gli attrezzi, per aumentare l'estensione dei poderi, per gli scialli ed i fazzoletti della madre e delle sorelle, e, di tanto in tanto, per un *veladon* al padre ed al fratello. Scorrendo i libretti di conti superstiti (1), non si ha l'impressione di quella grande miseria di cui alcuni biografi hanno parlato, forse per circondare di un convenzionale alone romantico la biografia del pittore, il quale ebbe, in un certo senso, la vita *classica* di tanti artisti. Egli era nato da una famiglia modesta, ma non miserabile, che traeva i mezzi di sostentamento dal lavoro della terra, però terra dei Grigoletti. I parenti non erano servi, ma lavoravano in proprio; l'intelligenza non mancava, poichè almeno due degli zii del pittore avevano potuto studiare, erano divenuti sacerdoti e non si erano fermati ai primi gradini della loro carriera, tanto che lo zio Lorenzo era diventato parroco. E forse in famiglia esisteva, sia pure allo stato latente, l'amore per l'arte e l'ammirazione per gli artisti, come potrebbe provare il solenne nome imposto dai due contadini-proprietari al maschio primogenito che si distingue in mezzo ai bonari nomi degli altri familiari: Antonio, Lorenzo, Elena, Marietta, Bettina, Osvaldo...

Chi volesse *romanzare* la vita del pittore potrebbe supporre che egli fosse stato votato all'arte dalla volontà dei genitori; comunque è molto

probabile che, una volta rivelatasi la sua vocazione, egli abbia trovato, nell'ambiente in cui viveva, incoraggiamenti; naturalmente, come tutti, in famiglia vivevano del proprio lavoro, anche Michelangelo avrebbe dovuto mantenersi del suo. Se non fosse riuscito ad imporsi, a Venezia, avrebbe ripreso, a casa, a lavorare i campi. Forse si è anche esagerata la supposta *ignoranza* del pittore, il quale era uomo senza lettere, ma aveva assorbito una qualche conoscenza dall'ambiente familiare e dagli zii sacerdoti; senza essere perfetti, i suoi scritti sono di gran lunga più corretti di quelli analoghi del Canova, ad esempio; e poichè ci accade di fare il nome dello scultore di Possagno, possiamo anche riflettere che, forse, nella famiglia Grigoletti, qualcuno pensava che Michelangelo avrebbe rinnovata, con la sua vita, la bella favola di *Tonin*. Il pordenonese aveva acquisito dall'ambiente originario l'impegno di trascorrere con serietà la vita; di intendere l'arte con la coscienza di un onesto lavoratore; per questo egli fu sempre attento a *confezionare* buoni quadri, ben dipinti, con colori duraturi, e, divenuto insegnante, fu generoso nel facilitare ai giovani l'apprendimento dei segreti tecnici; e fu buon professionista, non rifuggendo dal prendere posizione nelle piccole diatribe scolastiche, nelle grandi discussioni sull'essenza dell'arte; e, come cittadino, non nascose le sue idee politiche, ma fu guardia civica e, come tale, assolse « tutte le sue funzioni... con zelo ed abnegazione quale si può esigere da un vero patriota », come dichiararono i suoi superiori, dal marzo 1848 alla caduta di Venezia (2).

La visione severa della vita, l'intendere l'arte come lavoro (ma non come mestiere), la necessità di assicurarsi un cespite di guadagno modesto, ma sicuro, in parte determinarono la clientela del pittore, che fu composta da piccoli commercianti, da borghesi, da nobili di provincia e da qualche patrizio veneto, da parecchi israeliti, da religiosi modesti od altolocati. Noi lo stimiamo principalmente come ritrattista, ma ai contemporanei egli era noto anche come uno dei pochi pittori cui si potevano commettere pale d'altare, grandi e grandissime, particolarità rara in decenni nei quali l'ispirazione religiosa era scomparsa. Il Grigoletti aveva assorbito dall'infanzia un senso religioso senza riserve; ed il cardinale Pyrker, per questo, poteva affidargli con tranquillità incarichi importanti.

Quando Nino Barbantini *riscoperse*, nel 1923, il nostro pittore, e, più tardi, spronata da Giuseppe Fiocco, Margherita Marchi dedicò a lui il noto volume (3), furono accuratamente ricostruite le vicende biografiche dell'artista e la sua formazione ed i suoi rapporti umani. Forse conviene ora riflettere al particolare carattere del mondo artistico veneziano nel decennio trascorso dal Grigoletti all'Accademia in veste di scolaro (1820-1829).

Come, in città, non si erano ancora spenti i rimpianti innumerevoli suscitati dalla caduta della Repubblica, così, nel microcosmo accademico, e, più esattamente, in tutto l'ambiente artistico, si stentava a ritrovare la serenità e l'equilibrio che parevano irreparabilmente dissolti con l'applicazione dei decreti napoleonici i quali, abolita la vecchia scuola, istituivano cattedre stabili affidandole ad insegnanti in gran parte provenienti

dalla terraferma, a *foresti*, dunque. I vecchi maestri vedevano minacciate le peculiarità della tradizione locale, cui un primo grave colpo era stato apportato dalle teorie neoclassiche, internazionali per principio indiscutibile. Sulle sorti della nuova Accademia vegliava, da lontano, il Canova, e la Presidenza, quand'essa fu affidata a Leopoldo Cicognara, cercava di interpretare con veneta bonomia le circolari ministeriali, frequenti e pressanti, le quali imponevano che l'Accademia veneta fosse in tutto eguale a quelle di Milano e di Bologna e delle altre grandi città. Non si era potuto impedire allo scultore Angelo Pizzi, al pittore Teodoro Matteini, al decoratore Albertolli di assumere le rispettive cattedre; e con essi era entrata nella Scuola la conoscenza dell'arte europea in anni in cui il neoclassicismo già cedeva il posto al romanticismo; ma gli allievi più bravi, quali, ad esempio, Francesco Hayez, avevano cominciato i loro studi con Francesco Maggiotto e Gian Domenico Tiepolo.

Negli anni in cui il Grigoletti era allievo il trapasso era, bene o male, compiuto: scomparso, nel 1822, il Canova, dimissionario, nel 1826, il Presidente Cicognara, gli studenti erano ormai assuefatti ad esercitarsi nei vari generi di pittura, mentre nel Settecento, la distinzione tra figuristi, storici, paesaggisti, quadraturisti, era rigorosa; ora, con lo statuto del 1803, il maestro doveva insegnare « i metodi più convenienti di studio per i vari generi di pittura »; si insegnava anche l'estetica, e nel 1834 sarà istituita anche una cattedra di paesaggio; ma allora il Grigoletti era stato diplomato da tempo. Tuttavia, nonostante le imposizioni dello Statuto e gli insegnamenti dei maestri *foresti*, negli ambienti della Scuola rimaneva ancora qualcosa di settecentesco, e un giovane provinciale come il Grigoletti era particolarmente disposto ad intuirlo. Per questo nella sua produzione giovanile evoca immagini del primo Hayez e del Politi più che del Matteini, il quale solo in un secondo tempo, quando il pittore, con la maturità, raggiunse anche maggiore esperienza, sembra essere stato riconosciuto veramente maestro dal pordenonese. Quando egli studiava, al Matteini, già anziano, stava a fianco Odorico Politi, congeniale al Grigoletti e per il simile umore derivato dall'origine friulana e per l'insegnamento tratto dalla pittura veneziana settecentesca: nell'attività del Politi, difatti, si riconosce con chiarezza l'ascendenza alla tradizione locale. Il Matteini, invece, a suo tempo, si era proposto di dare al suo insegnamento carattere europeo, e non lo voleva fare di nascosto, chè anzi, nel 1807, presentandosi con un elaborato memoriale al Presidente Pisani aveva dichiarato che dalla Scuola veneziana settecentesca erano usciti solo « Tiepolo e Piazzetta, valenti artisti bensì e di merito, ma o da non imitarsi o con cattivo successo » e per questo « li bei geni veneziani » erano stati costretti a « ricercare altrove dalla lor Patria, direzione e istruzione, come hanno dovuto far li Canova, i Selva, i Borsato ».

Nel bivio cui era giunta la pittura di Venezia, il Grigoletti seguì istintivamente la strada dei padri: per questo i primi dipinti che ci ha conservato, datati tra il 1825 ed il 1829, quando, dunque, egli ancora studiava, lo dimostrano tenace assertore della pittura tradizionale.

Con tali dipinti egli voleva, è vero, accontentare il gusto dei suoi ami-

2. - Nudo. *(foto Antonini)*

ci pordenonesi, dei protettori, dei familiari, cui sarebbe riuscita ostica una pittura di avanguardia, ed anche per questo, forse, la serie di ritratti somiglia più a quelli del giovane Hayez, quando questi era ancora solamente veneziano, che a quelli del vecchio Matteini; tuttavia se nel Grigoletti, volonteroso sino alla caparbietà, attento a studiare seguendo gli insegnamenti dei maestri, riaffiorava la vena pittorica settecentesca, ciò avveniva certamente anche per elezione e non solo per condiscendenza verso i conterranei.

A Pordenone, nel Liceo comunale, si conserva un nutrito gruppo di disegni di nudo, da lui eseguiti durante gli anni in cui, a Venezia, aveva cominciato a studiare; evidentemente il metodo propedeutico era rigorosamente neoclassico, e così si insegnava, all'Accademia, da quando, scomparsa la generazione dei maestri che avevano perpetuati gli insegnamenti del Piazzetta, il nudo era inteso in modo più plastico che pittorico: gli allievi dovevano dimostrare, in queste loro esercitazioni, di conoscere in modo approfondito anche la anatomia. Eppure ancora, guardando, tra quelli di altri, i suoi disegni, li distinguiamo per il segno deciso, per il chiaroscuro corretto; in quello riprodotto *(fig. 2)* è interessante il piccolo schizzo laterale, con una figurina seduta, segnata sommariamente, simile, nella tecnica, a quella di numerosi studi canoviani. Nel piccolo schizzo il modello è atteggiato come nel grande disegno con il quale, nel 1825, il Grigoletti ottenne il primo premio per il « saggio del nudo a olio » e forse il disegno di Pordenone è una ricerca preparatoria per quello premiato: l'uomo in posa è certamente lo stesso.

Forse appartiene agli anni del noviziato veneziano anche il *Pae-*

saggio dell'agro romano, (fig. 3), tanto simile a certi paesaggi dipinti, durante la sua giovinezza, da Leopoldo Cicognara. Gioco chiaroscurale, taglio, quinte d'ombra in primo piano, adatte a dare risalto alle lievi ondulazioni lontane, derivano ancora dai remoti insegnamenti dei paesaggisti dell'ultimo Settecento, e qui non è ancora prevista, evidentemente, la riforma di Domenico Bresolin, che farà uscire dagli studi gli allievi perchè possano dipingere, finalmente « au plein air ». Non è necessario supporre il viaggio a Roma del 1835 quale ispiratore del paesaggio con rovine: l'ammirazione e la riconoscenza per il paterno Cicognara e gli insegnamenti del Bagnara sono sufficienti a spiegarne l'origine.

Studio del nudo è studio del paesaggio facevano parte delle conoscenze necessarie agli artisti del tempo, che dovevano sapere ambientare le figure entro sfondi naturali; ma a Pordenone si conservano anche alcuni ritratti, di maggiore o minore interesse, datati, eseguiti dal Grigoletti tra i venticinque ed i trent'anni, quando, evidentemente, egli aveva già scelto il genere di pittura preferito. Aveva ripudiato i suoi *juvenilia* cioè i dipinti, che certo esistettero, anteriori agli studi veneziani; anche i due paesaggi conservati nella casa di Rorai, non sono certamente anteriori al 1820, ed uno, anzi, è datato in tale anno. I primi quadri che il pittore considerò degni di essere conservati sono i ritratti della Pinacoteca pordenonese, dipinti tra il 1825 ed il 1829; quindi già da anni frequentava l'Accademia, dove, conclusi i corsi preparatori, era entrato finalmente nella Scuola di pittura. Gli avevano imposto di studiare prima la figura maschile, e per questo, forse, i primi ritratti sono appunto di uomini; la figura virile era giudicata

3. - Paesaggio dell'agro romano. *(foto Antonini)*

più facile, perchè offriva una più semplice schematizzazione del gioco plastico. Apre la serie un volto di sacerdote *(fig. 4)* forse lo zio parroco, Lorenzo, che aveva mantenuto il nipote nella prima dimora veneziana. Dietro il dipinto la scritta, che segue la data *(Anno 1825 - Etatis sue 65 - oculos, sic ille manus, sic ora ferebat)*, per l'uso del tempo passato potrebbe far pensare che si tratti di persona scomparsa; ma è probabilmente posteriore al dipinto, e, come le altre della serie, sembra

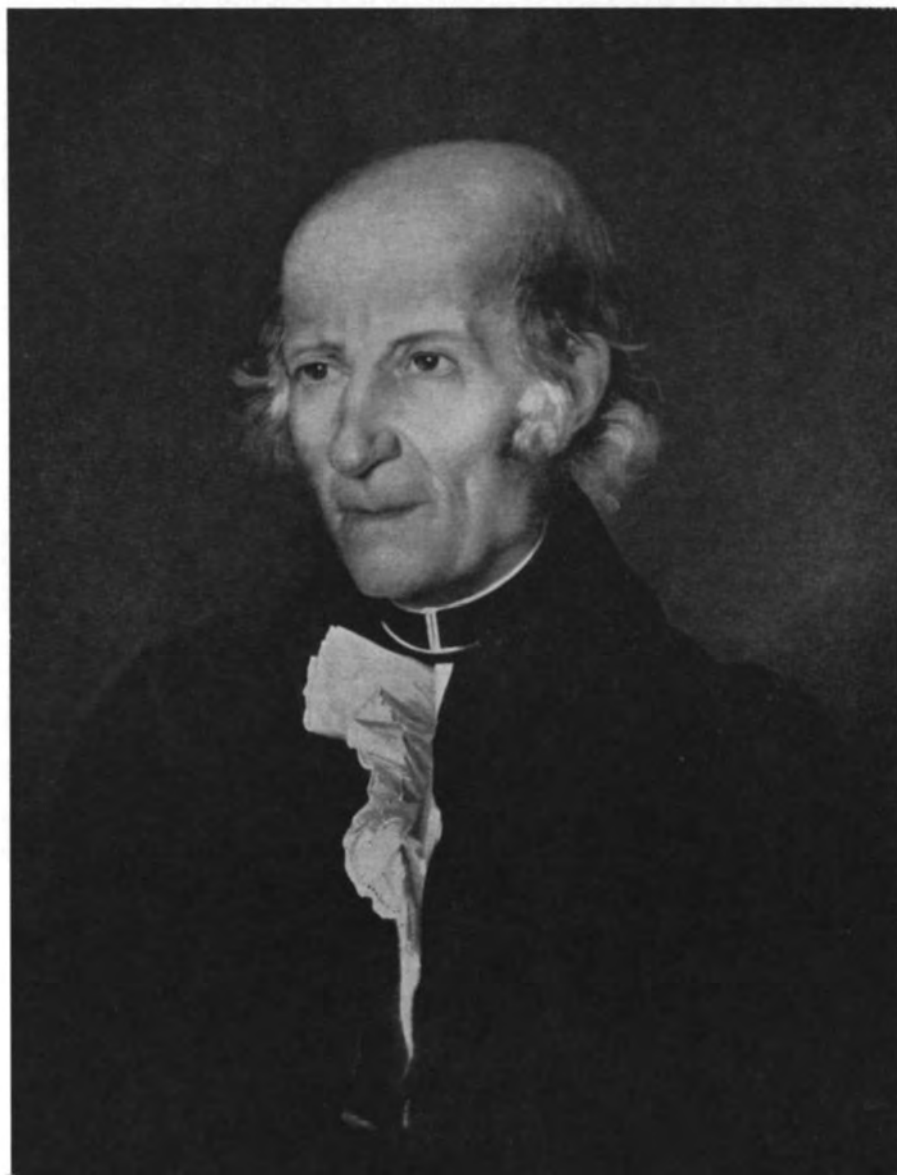
4. - Ritratto di prelato. *(foto Antonini)*

apposta al retro della pittura quando il Grigoletti era già divenuto un personaggio. Tuttavia non abbiamo ragioni valide per non credere sincere le date, che si inseriscono bene nell'attività documentata del pittore. L'immagine è bloccata con il rigore di un volume geometrico, e si intuisce la preoccupazione di mantenere, nell'opera dipinta, il vigore plastico del disegno, al quale è ancora subordinato il colore. Ma già il ritratto del sacerdote Gaggini *(fig. 5)*, eseguito un anno dopo, è più pittorico;

5. - Ritratto del sacerdote Carlo Gaggini. *(foto Antonini)*

in questo caso la scritta, sempre in latino maccheronico e addirittura con due parole greche ci rassicura sulla verosimiglianza della persona rappresentata *(Caroli Gaggini - S. V - aleton eicon* (4) *- aet. an. LXI - opus - Mich. Angeli Grigoletti - de Rorai Majore - MDCCCXXVI).*

Mentre dall'introspezione psicologica del supposto zio Lorenzo Michelangelo aveva ricavato solo un qualche baleno di furberia, dall'osservazione del Gaggini, che gli attributi ci fanno conoscere uomo dedito alle scienze, ha saputo dedurre e tramandare l'espressione di una notevole vita interiore, e forse il tipo fisico del personaggio ha agevolato il pittore nell'uso di un chiaroscuro morbido e di un colore abbastanza caldo. Questo ritratto sembra addirittura più maturo di alcuni di quelli eseguiti per i familiari tre anni dopo, dal 1828 al 1829. Il più vicino, stilisticamente, al ritratto Gaggini è quello del fratello Lorenzo

6. - Ritratto di don Antonio Grigoletti. *(foto Antonini)*

7. - Ritratto di Osvaldo e Teresa Grigoletti. *(foto Antonini)*

(Del Pittor Michelangelo è il pennello, - Lorenzo il pennellato, è suo fratello) datato, nella scritta, al 1828; e dello stesso anno è il quadro dello zio Antonio *(fig. 6)*; *(Exhibet Antonium efigies depicta retrorsum - Annos qui numerat septuagintaduos - Anno 1829 - Grigoletti Michaelangelus edidit)*, in cui l'osservazione del personaggio torna ad essere rigidamente esteriore; ma in taluni particolari, come le ciocche dei capelli ed il *jabot*, il pittore raggiunge una delicatezza coloristica notevole.

Nel ritratto dei genitori invece, forse meno preoccupato di raffinare le immagini, così come l'ignoto *storico* passa dal latino maccheronico ad uno scorrevole volgare *(fig. 7)*: *(Coll'industre sua man, e bei colori - Michelangel dipinse le due immagini, - che rappresentan li suoi Genitori - Anno 1829)*, il pittore interpreta i soggetti controllando meno il proprio istinto: pur essendo, il duplice ritratto, in tutto statico, il figlio amoroso ha colto nello sguardo del padre il compiacimento, ed in quello della madre l'apprensione. Con il ritratto della madre egli inizia la galleria di volti femminili, nei quali avrebbe raggiunto una notorietà non comune.

8. - Ritratto di Marietta Grigoletti. *(foto Antonini)*

Ritraendo la sorella Marietta *(fig. 8)*; *(Di man di Michelangel la pittura. - di Meri sua sorella è la figura - Anno 1829)* robusto tipo di contadina, il fratello cerca di ingentilirla drappeggiando il fazzolettone, mettendo in risalto collana ed orecchini; ma non può addolcire i toni rossastri della carnagione cotta dal sole, nè rendere armoniosi i tratti poco femminili del volto. Tuttavia il colore diventa il protagonista, mentre nei ritratti precedenti era quasi sempre subordinato in modo netto al di-

9. - Ritratto di contadina. *(foto Antonini)*

segno; si comincia, con questo ritratto, ad intuire il compiacimento sottilmente sensuale con il quale il pittore maneggerà, poi, sempre i colori; ed in questo caso ne ottiene un pezzo di pittura violento e succoso. Analoghe osservazioni si potrebbero fare per l'altro dipinto *(fig. 9)*, non datato e privo di scritte. Probabilmente è dello stesso 1829 e rappresenta la sorella Elisabetta, completando la serie dei familiari (l'altra sorella, Elena, andando sposa portò il proprio nella famiglia Schiavi). La modella, più graziosa della Marietta, preoccupa meno il pittore; che è più sobrio, in questo caso, nell'aggiungere elementi decorativi per ingentilire il soggetto; e il ritratto gli riesce più classico e fine, ma anche un poco più convenzionale. Le pennellate, tuttavia, divengono, di quadro in quadro, più fluide e disinvolte; oramai, concluso il periodo dell'*apprendistato*, il pittore diplomato esce dal nido; e del resto, a ventinove anni, era tempo che lo facesse.

Passano per il suo studio i bei signori e le belle signore veneziane, che permettevano all'artista di manifestarsi nelle più sincere aspirazioni; l'insegnamento privato e pubblico, l'esecuzione delle litografie, allora ricercate quali novità; la copia di quadri famosi, richiesta ai pittori in un'epoca in cui non era ancora diffusa la fotografia, gli davano la certezza del pane e la possibilità di impiegare una quota parte considerevole dei suoi guadagni nel comprarsi *capeli*, *fazzoletti*

di setta da collo, Gilè di lana, mostre di setta pel veladon e colari di veluto Blù, in numero cospicuo, come risulta dal libro di conti che egli inizia nel 1830.

Gli chiedono anche composizioni con storie romantiche, secondo la moda che si diffondeva in quegli anni; a noi essi appaiono meno interessanti rispetto a quella che giudichiamo l'attività primaria del pittore: la ritrattistica. Ecco il gruppo superbo dei ritratti eseguiti per i nobili Fossati, i quali, forse anche per gli stretti rapporti con Pordenone, furono tra i primi committenti importanti del loro conterraneo. Abbiamo la fortuna di vedere ancora quasi tutti riuniti tali dipinti, nel bel palazzo veneziano dei Palumbo-Fossati: appartengono agli anni 1829-1833, ed i libretti di conti conservano un'esatta documentazione dei quadri dipinti in quest'ultimo anno.

Quasi certamente apre la serie quello giovanile di Teresa *(fig. 10)*; il primo, tra i ritratti del Grigoletti, in cui sia sensibile il gusto del Matteini, il maestro di recente scomparso; l'impostazione della figura non ha la rigidezza dei ritratti pordenonesi e l'associazione dei colori è raffinata specialmente nelle mezze tinte, dalla gamma sobria; spesso, nei dipinti precedenti, la variazione cromatica era anche troppo abbondante.

10. - Ritratto di Teresa nob. Fossati. *(foto Ferruzzi)*

11. - La nob. Isabella Fossati con la figlia Maria Clorinda, il genero e le nipoti.
(foto Ferruzzi)

Il gruppo di famiglia *(fig. 11)* è anteriore al 1832, poichè in esso è rappresentata anche Isabella, morta in tale anno a Rorai per un incidente di carrozza; il dipinto, come è detto in documentazioni familiari, ha per sfondo il giardino della villa Fossati di Pordenone. Abbiamo notizia di altri quadri con gruppi di famiglia dipinti dal Grigoletti, ma solo questo, almeno per ora, ci è noto; ed è importante perchè ci permette confronti con le composizioni analoghe di Natale Schiavone, il quale spesso, con i suoi innumerevoli colori e l'abbondanza di nastri, svolazzi e fiori, non sa rimanere entro limiti garbati; e con quelle del Lipparini, il quale, nel noto quadro della *Famiglia Lipparini*, si interessa essenzialmente allo studio dei volti, assiepandoli attenti ed affettuosi attorno al neonato; quanto al Tominz egli non si libera dalle imposizioni rigorose della sua scuola, e rimane, per questo, del tutto statico. Tra tutti, il Grigoletti è il più umano; e pur non riuscendo a vincere le tentazioni

12. - Tronchi d'albero.
(foto Antonini)

di taluni leggiadri particolari, sa fondere coloristicamente il complesso; ed anzi la fusione cromatica è raggiunta più agevolmente di quella compositiva: i personaggi in posa, difatti, appaiono studiati singolarmente, ed il pittore per deliberato proposito o perchè il problema non gli pareva rilevante non ha previsto un perno attorno al quale far gravitare la scena arcadica sullo sfondo dei lussureggianti verdi. Non è improbabile che gli studi di alberi conservati nella Pinacoteca di Pordenone *(fig. 12)* siano stati eseguiti in vista di questa o di altre analoghe com-

13. - Ritratto della nob. Isabella Fossati Mazzarolli. *(foto Fiorentini)*

posizioni; comunque in essi, sia nell'accostamento dei toni sia nella *disintegrazione* delle masse si ha l'impressione che il pittore volesse studiare contemporaneamente una realtà fisica e la possibilità di associarla in un insieme esteso. Tali studi, inoltre, appaiono ricerche non scolastiche, ma personali; nella scuola si esigevano disegni finiti, accurati, e l'idea dell'*impressione* era ancora lontana dalle aule, mentre già serpeggiava nell'inconscio degli artisti più all'avanguardia.

Come allora usava, dal gruppo di famiglia il Grigoletti isolò delle figure per ricavarne dei ritratti, destinati, alcuni, ad essere affidati ai figli che si staccavano dalla casa madre; e ripetè l'immagine della nonna, Isabella, e della figlia Maria Clorinda; e una replica è in Francia in conseguenza del matrimonio di Maria Clorinda Fossati con un ufficiale napoleonico. Le copie sono conformi, come si voleva *(fig. 13 e 14)*, tuttavia dal particolare si rileva meglio la caratterizzazione dei personaggi e l'esperienza oramai consumata nel pennelleggiare disinvoltamente veli e trine e nell'associare azzurri, grigi, bianchi e neri in suggestivi pezzi di pittura.

14. - Ritratto della nob. Maria Clorinda Fossati Paris. *(foto Fiorentini)*

Seguono i ritratti del 1833 di cui si ha notizia dal libro di conti: il deputato Francesco, di nuovo sua moglie Teresa, i tre primi bambini. La nobile Teresa ha espressione più profonda qui che nel ritratto fattole alcuni anni innanzi *(fig. 15)*; e forse ciò è dovuto essenzialmente alla esperienza acquisita dall'artista, divenuto più abile nell'interpretazione dei soggetti. A questo proposito si veda come, nel ritratto del deputato *(fig. 1)*, impostazione, espressione, chiaroscuro siano ben più sicuri che nei ritratti pordenonesi.

I ritratti dei tre bambini Fossati *(fig. 16)* sono stati preceduti, forse anche a scopo di esperimento, da quelli dei due nipoti Angelo e Maria Schiavi, i figliolini della sorella Elena, rimasta presto vedova e costretta a mantenere sè ed i figli andando a servizio. Il duplice ritratto, in seguito ad un lascito del maggiore dei personaggi ivi rappresentati, divenuto sacerdote, don Lorenzo Schiavi, è ritornato a Pordenone ed ora è in serie con gli altri dei Grigoletti. Anche questo è datato e corredato dei soliti ingenui versi *(fig. 17)*; *(Di mezza età Me colsero gli Dei, - Figli, vivete gli anni vostri e i miei - Del Padre vostro il Ciel fe l'ore*

15. - Ritratto della nob. Teresa Fossati. *(foto Ferruzzi)*

16. - Ritratto dei nob. fratelli Fossati. *(foto Ferruzzi)*

corte - Miei Figli, ugual di voi non sia la sorte - 1832); ma forse, pur impegnandosi meno che nel triplice ritratto dei bambini Fossati, il pit-

17. - Ritratto dei fratelli Schiavi. *(foto Antonini)*

18. - Ritratto di Pietro Bassani. *(foto Antonini)*

tore ha raggiunto un risultato più soddisfacente. I bambini Schiavi sono resi con immediatezza, ed il pittore ha saputo scoprire sui loro volti un'arguzia che, forse per la posa troppo accademica, non è visibile nelle fisionomie dei piccoli Fossati. Invece egli l'ha ritrovata nel *Ritratto di Pietro Bassani (fig. 18)*, il più bel ritratto di bambino che il Grigoletti ci abbia lasciato: gli azzurri intensi dell'abito di velluto, i bianchi del colletto, le trasparenze delle leggere trine compongono un'armoniosa

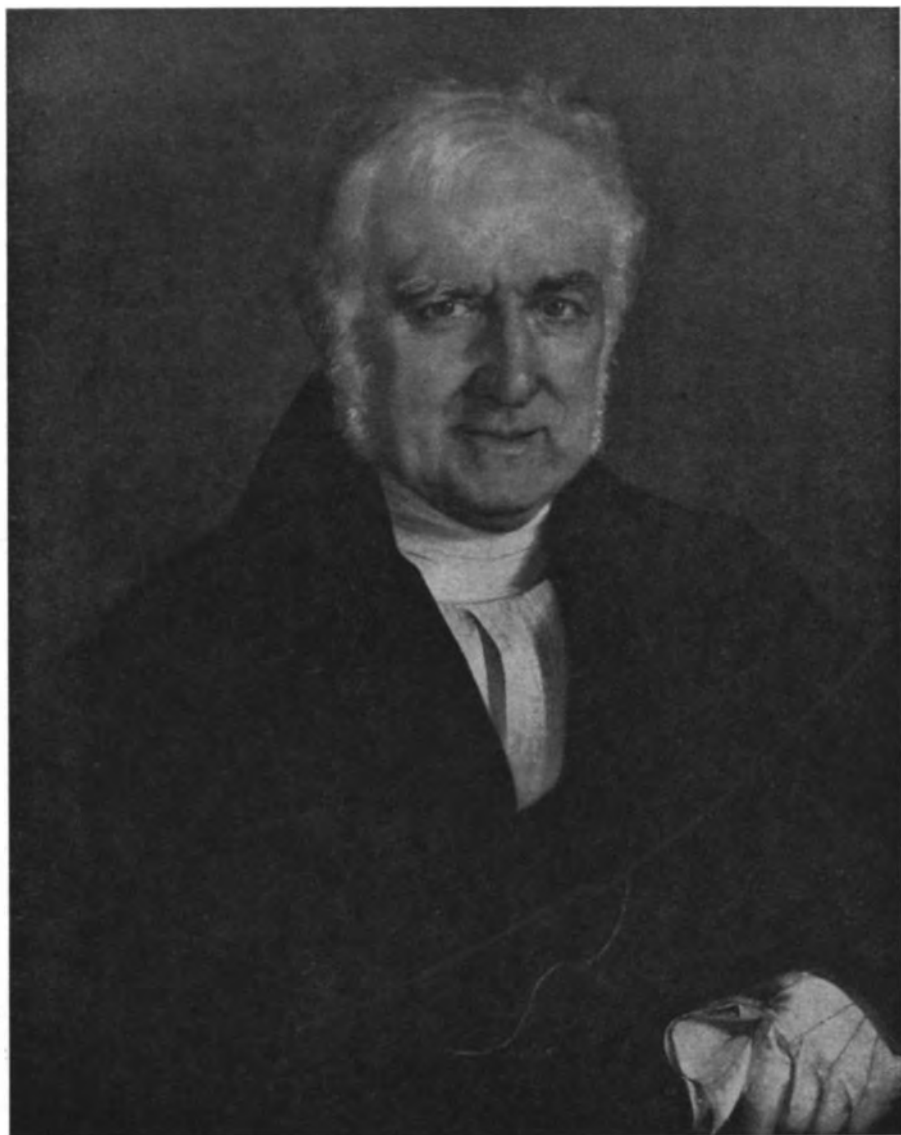
19. - Ritratto di giovane donna. *(foto Antonini)*

base coloristica sulla quale prende risalto la vivace espressione del visetto infantile: il pittore, raggiunta la pienezza delle sue possibilità, attraversa un periodo felice.

Agli stessi anni possono attribuirsi un altro ritratto femminile conservato nella Pinacoteca di Pordenone *(fig. 19)*, fluente nei colori ed elegante nella composizione perfettamente alla moda; mentre in un al-

20. - Ritratto di giovane donna.
(foto Antonini)

tro, della stessa raccolta *(fig. 20)*, il pittore, forse inconsciamente, studiando, a quanto sembra, una giovane donna che non gli incute soggezione, ritrova il classico equilibrio dei maestri del Cinquecento: certo Lorenzo Lotto avrebbe guardato compiaciuto il breve dipinto. Questo ritratto di ignota può ritenersi eseguito attorno al 1835, anno in cui il Grigoletti compiva una insegna da farmacia, dipingendola sulle due facce di una lastra di rame *(fig. 21)*; siamo, anche con questo pezzo, innanzi ad un'opera di schietta reminiscenza cinquecentesca, ed è evidente, il voluto ripensamento di motivi di Leonardo e del Correggio: sulle due facciate la composizione è ripetuta in modo pressochè conforme, ma varia il paesaggio di sfondo, il quale si mantiene sempre, tuttavia, su temi classici. La datazione della *Carità* risulta inequivoca dal libro dei conti (alla data 30 gennaio 1835: *dal Sig. Capra Spezziale di Pordenone per una insegna esprimente la Carità in dipinto Napoleoni d'oro N: 5 = L. 120*). Nella sua minuzia, che ci ricorda la grande esperienza del Grigoletti quale litografo, il dipinto è più curioso che bello: tuttavia è istruttivo

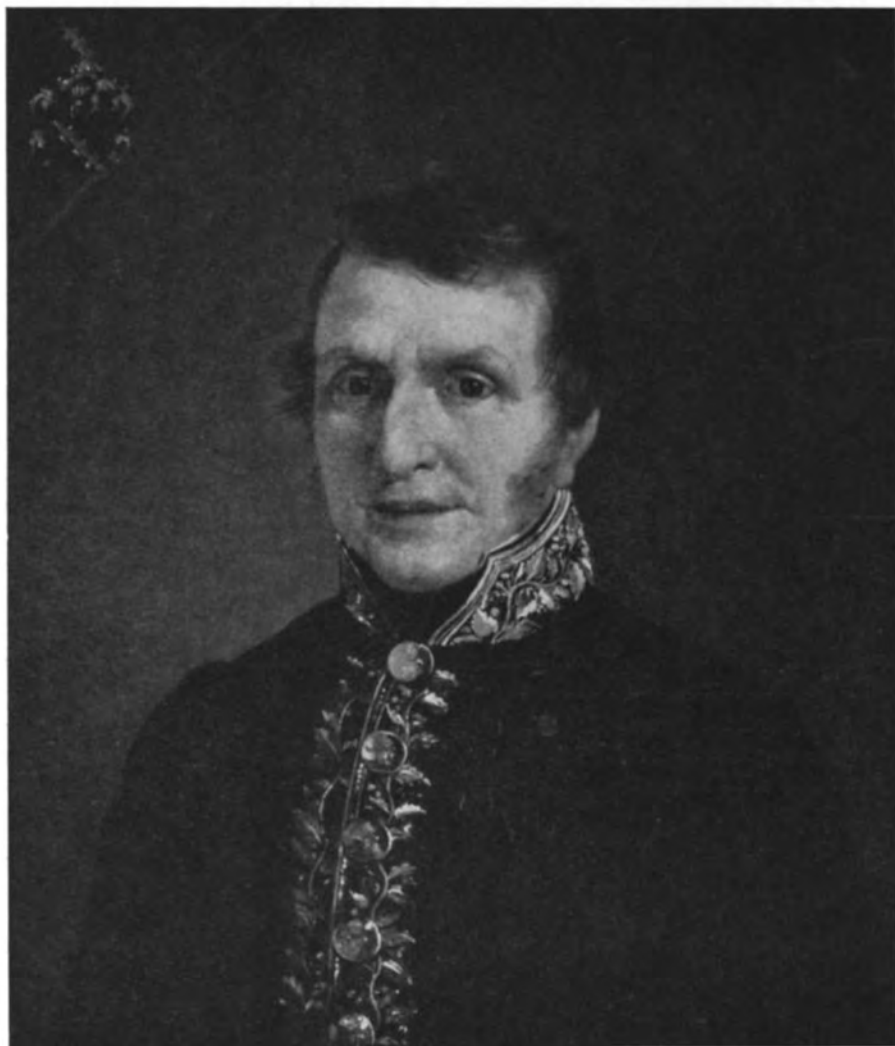
21. - "La Carità". *(foto Antonini)*

22. - Ritratto di Leonardo Galvani. *(foto Antonini)*

perchè ci fa conoscere quali fossero, in quel periodo, le ricerche culturali che interessavano l'artista.

Dallo stesso libro di conti sappiamo che nel settembre 1837 il signor Leonardo Galvani ha pagato al pittore il suo *ritratto con mano (fig. 22)* e nel marzo 1839 il *Sig. Conte Montereale* lo retribuiva

per *un piccolo suo ritratto (fig. 23).* Il primo è rimasto a Cordenons, presso la famiglia committente, che fu generosa di aiuti e commissioni al pittore durante lunghi anni; il secondo, invece, è nella Pinacoteca. Continua il periodo felice del pittore, il quale, in quegli anni, cominciava ad essere incalzato da impegni onerosi per opere di carattere sacro di notevoli dimensioni. Ma non abbandona, per questo, la ritrattistica: nel settembre 1839 la signora Luigia Pascoli gli salda il *ritratto all'olio di sua madre,* ora nella Pinacoteca comunale di Treviso; pochi giorni dopo il pittore annota di essere stato compensato *Dal Sig.r Milani pel ritratto di suo Padre di grandezza naturale fino al ginocchio*; riceve, per il lavoro, L. 288.

Si tratta di uno dei più bei dipinti eseguiti dal nostro artista; ed il Comune di Pordenone ha avuto la fortuna e la abilità di acquisirlo alla propria Pinacoteca nel 1954, dopo oculate trattative *(fig. 24* e *25).* Il prof. Luigi Coletti, di cui piangiamo la recente scomparsa, chiamato ad esprimere il suo giudizio sul dipinto in occasione dell'imminente compra-vendita, riconobbe senza incertezza la mano del Grigoletti nel

23. - Ritratto del co. Pietro di Montereale. *(foto Antonini)*

24. - Ritratto del nob. Giovanni Milani. *(foto Antonini)*

25. - Particolare del ritratto del nob. Giovanni Milani.
(foto S. Antonini)

nobile ritratto; ed ora, un esame attento del libretto dei conti mi ha permesso di trovare l'esatta documentazione riferita sopra. L'opera era rimasta, fino al 1954, agli eredi Milani, ma, come accade per molte altre del pittore, se ne erano perse completamente le tracce ed i proprietari solo per tradizione orale sostenevano l'importante paternità.

Il colorismo è sobrio quanto è possibile; i patetici motivi ambientali non distraggono dall'osservazione della fisionomia arguta e viva; la impostazione equilibrata ed il taglio sicuro ci ricordano ancora una volta il substrato classico della cultura del maestro. Per analogia stilistica, si affaccia qui l'ipotesi che a questo momento appartenga anche una delle opere più ammirate del pittore: il ritratto di Davide Pesaro Maurogonato, conservato nella Galleria d'arte moderna di Venezia. La Marchi e, sulla sua fede, altri studiosi, lo attribuiscono al 1834, per un riferimento al libro dei conti, nel quale è annotato che il 16 marzo di tale anno il Grigoletti riceveva Lire 87:70 *dal Sig. Maurogonato per un ritrato con una mano eseguito in dipinto.* La descrizione, quindi, non coincide con l'opera, nella quale vediamo un solenne personaggio seduto a tavola, intento a sogguardare l'osservatore, sospendendo di scrivere; la figura è visibile fino alle ginocchia, con proporzioni analoghe a quelle del Milani. Il dipinto di cui si parla nel libro dei conti doveva essere più piccolo, poichè si accenna ad *una mano*, ed il Grigoletti, nei suoi appunti è sempre esatto, e ad ogni taglio di ritratto corrisponde una diversa tariffa, che subisce pochissime varianti col mutare degli anni, dei committenti e della notorietà dell'artista. L'onorario segnato per il Maurogonato corrisponde ad un ritratto con la sola testa o poco più; come quello del Montereale; quindi si riferisce ad un dipinto per ora irreperibile e non a quello di Ca' Pesaro, quasi sicuramente eseguito dopo il 1840, anno in cui cessano le informazioni che possiamo ricavare dall'utile libretto. Anche per il suo stile, il dipinto di

Ca' Pesaro è affine a quello del Milani, dipinto nel 1839; quindi lo possiamo ritenere ad esso posteriore.

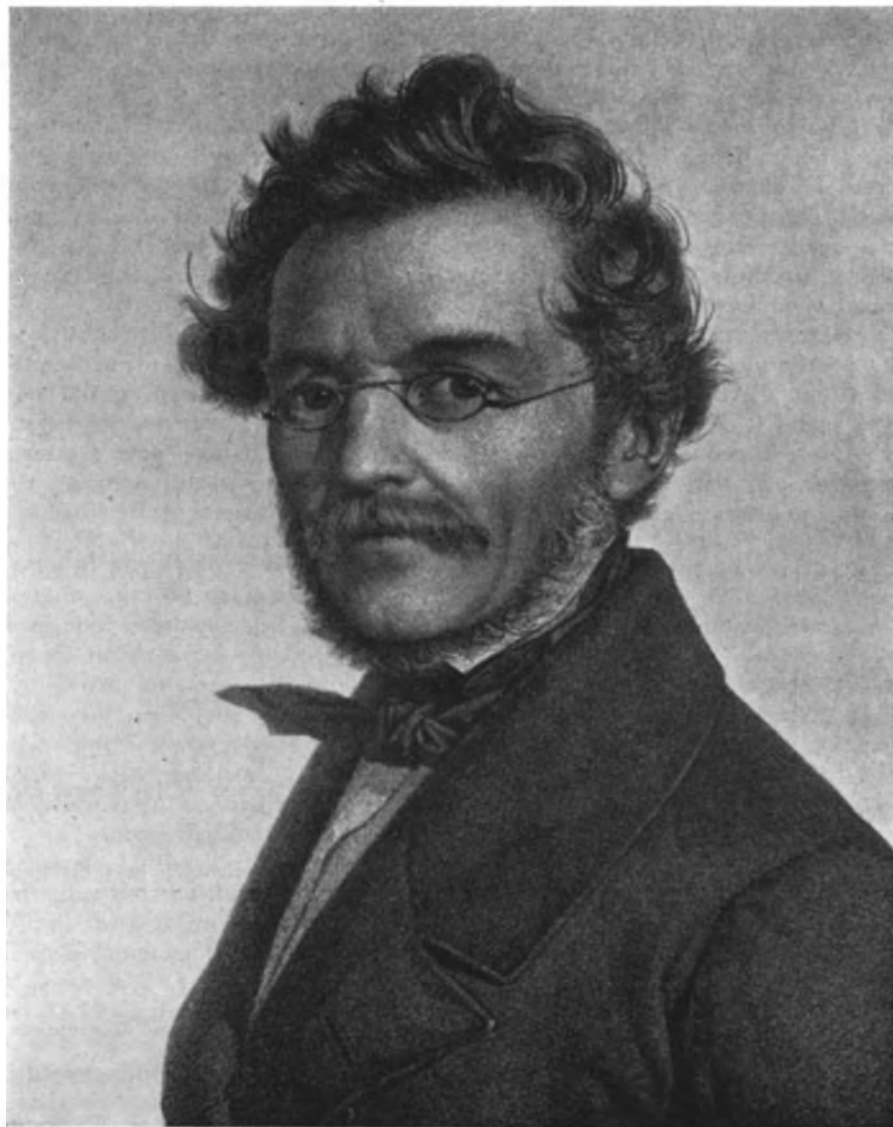
Intanto sono sopraggiunti gli anni in cui la pittura sacra impegna sempre di più l'artista; noi non lo seguiremo tra le grandi pale nelle quali ci riesce tanto difficile ritrovare, sia pure nei particolari, la sua migliore vena. Ma inseriremo tra le ultime opere del miglior Grigoletti il *Ritratto della signora Bianca F. (fig. 26)*, forse destinato ad un altro membro della famiglia Fossati. Si può pensare sia stato eseguito attorno al 1850, tanto è morbido nell'impasto coloristico e raffinato nella stesura. Negli anni antecedenti il pittore aveva avuto occasione di viaggiare per l'Italia e per l'Europa, e, forse, aveva potuto vedere opere importanti di artisti d'avanguardia. E dobbiamo ricordare che la situa-

26. - Ritratto della signora Bianca F. *(foto Antonini)*

27. - Asino e capra. *(foto Antonini)*

zione politica di quei decenni era tale che Veneto e Lombardia formavano un solo stato; e molti giovani artisti lombardi venivano a Venezia sia per studiare all'Accademia, sia per conoscere le opere d'arte più illustri della città. Lo stesso Tranquillo Cremona aveva preferito l'Accademia di Venezia a quella di Brera; e qualcosa che a noi sembra più lombardo che veneto, forse un preannuncio di alcuni bei pezzi del Cremona e del Ranzoni, in questo ritratto della « Signora Bianca », ci fanno riflettere che, attraverso le imponderabili strade dell'arte, il Cremona potrebbe avere trovato proprio nell'Accademia di Venezia e nello studio del già anziano Grigoletti i suggerimenti per taluni spunti che poi, in Lombardia, egli avrebbe fatto maturare. Il maestro di Pordenone aveva subito intuito la sua straordinaria predisposizione, tanto da fargli ottenere, contravvenendo ai dettami dello Statuto accademico, il permesso di frequentare, contemporaneamente alla sua Scuola, anche quella del Nudo, retta dal pittore Lipparini e dallo scultore Ferrari, cui si sarebbe potuto accedere solo dopo aver terminato quella di Elementi di figura. Inoltre il Grigoletti aveva fatto assegnare al giovane lombardo premi ed aiuti vari, tanto da farci supporre che, in quegli anni, egli fosse più aggiornato come maestro che come pittore. Ma il ritratto della « Signora Bianca » ci fa comprendere che tra i due artisti doveva essere facile l'intesa; e ci spiega perchè per ben sei anni, dal 1854 al 1859, il Cremona si sia fermato a Venezia.

E qualcosa di molto maturo, rispetto alle opere finora considerate, troviamo in un altro quadretto della Pinacoteca *(fig. 27)*, per il quale

è sicuramente lecito parlare di pittura d'impressione. Anche questa tela di *Asino e capra*, possiamo riferirla ad anni seguenti il 1850; anche in questa vi sono caratteri di scuola lombarda ed è il caso di fare, qui, il nome del Piccio; del quale, però, difficilmente il maestro poteva aver visto qualcosa, così come, quasi certamente, non aveva visto nulla del Delacroix, che pure, in questi stessi anni, lavorava in modo analogo.

28. - Particolare del ritratto di Michelangelo Grigoletti da una litografia di A. Marangoni. *(foto Antonini)*

Accade spesso, nel mondo dell'arte, che artisti lontani, che non si conoscono, raggiungano, contemporaneamente, mete simili, le quali, evidentemente, corrispondono ai gusti ed alla cultura comuni del tempo.

La fama del Grigoletti, lui vivente, fu europea; dopo la scomparsa, invece, egli fu considerato presto un pittore di provincia; poi un mediocre, poi si perse il ricordo anche delle sue opere migliori, fino alla *riscoperta* di Nino Barbantini, di cui s'è già fatto cenno.

A noi appare un onesto artista, calmo, bonario, senza fantasie, conoscitore esperto della tecnica e scrupoloso lavoratore; forse era timido e certo era curioso; forse si controllava eccessivamente, e, per questo, frenava e teneva per sè le intuizioni che indubitabilmente ebbe, e che l'avrebbero messo alla pari con forme d'arte più evolute del suo tempo; ma non frenò le ricerche degli allievi più impulsivi, ed incoraggiò, oltre al Cremona, il Molmenti, il Nani, il Favretto, il Borro; ed anche l'irrequieto Zandò fu suo allievo, e fu da lui premiato ed incoraggiato, ma, insofferente di freni, si trapiantò presto a Parigi, dove Degas e Renoir e Cézanne e Manet gli furono fratelli ed il pubblico francese lo ammirò ed assecondò le sue ambizioni.

Intanto, tranquillo, il maestro Grigoletti era sparito di scena; forse, ricordando le sue origini e le incerte vicende delle sue prime manifestazioni d'arte pensava che, anche solo restando nel ricordo dei posteri come il Michelangelo di Pordenone, egli poteva sentirsi soddisfatto. Aveva assecondato con onestà il suo istinto di artista, e poteva essere orgoglioso di non aver mai tradito la speranza che in lui avevano riposto i genitori e gli zii, e Lorenzo ed Elena e Marietta e Bettina.

ELENA BASSI

NOTE

(1) Cortesemente dati in visione dal prof. Antonio Marson di Pordenone che ringraziamo vivamente.

(2) M. MARCHI, *Michelangelo Grigoletti*, Pordenone, 1940, pag. 32.

(3) *Catalogo della mostra del ritratto veneziano dell'Ottocento,* a cura di Nino Barbantini, Venezia, 1923; M. MARCHI, *op. cit.*

(4) Aleton eicon = somigliante ritrattto.

• • •

I quadri riprodotti nelle figg. n. 1, 10, 11, 13, 14, 15 e 16 sono di proprietà del nob. Carlo Palumbo-Fossati (Venezia).

I quadri riprodotti nelle figg. n. 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 12, 17, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26 e 27 sono nella Pinacoteca della Città di Pordenone.

Il quadro riprodotto nella fig. n. 18 è di proprietà del cav. Edmondo Pasquetti (Pordenone).

Il quadro riprodotto nella fig. n. 22 è di proprietà del dott. ing. Enrico Galvani (Cordenons).